This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Wenn wir Toten erwachen.

Ein Beitrag zur Kenntnis Ibsens.

□□□

HABILITATIONSSCHRIFT

DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT I SEKTION
DER UNIVERSITÄT ZÜRICH

ZUR

ERLANGUNG DER VENIA LEGENDI

VORGELEGT VON

FREY-FALKE

Dr. PHIL.

□□□
□□□
□

Verlag von Rascher & Cie. in Zürich und Leipzig

Wenn wir Toten erwachen!

Ein Beitrag zur Kenntnis Ibsens

von

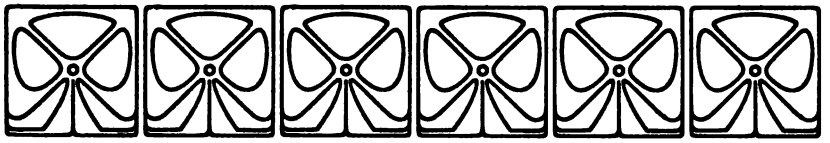
KONRAD FALKE

UNIV. OF CALIFORNIA

ZÜRICH 1908
Verlag von RASCHER & CIE

UNIV. OF
CALIFORNIA

UNIV. OF CALIFORNIA
PT 8895
F74



Als Henrik Ibsen im Mai 1906 achtundsiebzigjährig am Ende seines Lebens anlangte, hatte er zuvor seinem Werke selber den Schluss setzen dürfen. Gegen die Wende des Jahrhunderts gab er sein letztes Drama heraus mit dem klaren Bewusstsein, dass es das letzte sei: er nannte es „Epilog" und überschrieb es „Wenn wir Toten erwachen".

In seltener Abgeschlossenheit steht Ibsens Gesamtdichtung vor uns, als ein Ring, der in sich selbst zurückkehrt. „Lass den Anfang mit dem Ende sich in eins zusammenziehn!" sagt Goethe, und unter diesem Gesetz scheint sich auch Ibsens Dramatik entwickelt und gerundet zu haben: zu seinem Epilog finden wir merkwürdig verwandte Töne gerade in seiner ersten dramatischen Dichtung „Catilina", die, wenn sie vom Autor begreiflicherweise nicht „Prolog" genannt wurde, für den heutigen Betrachter um nichts weniger ein Prolog ist. Vom Problem des Individuums geht Ibsen aus, in seinem Zeichen steht die zersetzende Kritik der Gesellschaftsdramen, mit ihm allein beschäftigt er sich wieder in der Stunde der letzten Abrechnung, des Abschiedes von dieser Welt.

Es gehört zu den Wundern in der Literaturgeschichte: Ibsen, der einundzwanzigjährige Apothekerlehrling von Grimstad, machte sich im Winter 1848—49 in heimlichen Nachtstunden daran, ein Römerdrama „Catilina" zu schreiben, und etwas ganz anderes, ganz neues entstand. Wohl drückte ihm der Geist einer revolutionären, freiheitsdurstigen Gegenwart die Feder in die Hand; aber was er zu Papier brachte, war das Problem einer dunkel erahnten Zukunft. Mit äusserer Aktion, als richtiges Römerstück, setzt „Catilina" ein — mit stärkster psychologischer Vertiefung, die den Helden im Konflikt mit sich selbst zeigt, klingt die ins Symbolische erhobene Schlusszene aus . . .

224676

Die Staatsaktion im „Catilina“ tritt sofort in den Hintergrund; der Gegenspieler, die als verrottet geschilderte und bekämpfte römische Gesellschaft, bleibt sogar unsichtbar und mutet nach Roman Wörner an „wie eine hinter der Szene aufgestellte Scheibe, die die empfangenen Pfeile nicht zurücksendet“. Weit mehr als der nur angedeutete politische und soziale Kampf fesselt von Anfang an die Stellung des Helden Catilina zwischen den beiden für alle weitern Dramen Ibsens charakteristischen Frauengestalten Aurelia und Furia: die lichte Aurelia, Catilinas Gattin, verbreitet Licht und Frieden, die dunkle Vestalin Furia heftet sich als von der Vergangenheit geborene Nemesis rächend an jeden Gegenwartsmoment. In den Szenen zwischen Catilina und Furia liegt der innere Gehalt, das seelische Schwergewicht des Stückes.

Dämonisch fühlt sich Catilina zu Furia hingezogen. Bei ihrer ersten Aussprache im Vestatempel erkennen sie sich als wesensverwandt; wie ihr der Tempel, so ist ihm Rom zu enge, und sie reizt ihn zur gemeinschaftlichen Flucht. Aber erst muss er ihr eine Last von der Seele nehmen, muss Rache schwören an dem Verführer ihrer Schwester Silvia, die sich im Tiber ertränkte; Catilina schwört und hört auf die Frage nach des Verführers Namen seinen eigenen nennen! Mit den furchtbarsten Eiden hat er sich selbst verflucht, und auch Furia erkennt nun, dass ihre Liebe eigentlich Hass war: in einer dunklen seelischen Affinität wird sie ewig an seiner Seite wandeln. Wird es, nachdem eine seltsame Umwandlung mit ihr vorgegangen.

„Die Rachegöttin zog's zu ihrem Opfer, doch jähe Strafe traf die Rächerin!“; über jener tragischen Erkennungsszene hat Furia die Vestaflamme erlöschen lassen und ist dafür lebendig begraben worden. Aber Catilinas Freund, der jugendstarke Curius, der ebenfalls in Leidenschaft zu ihr entbrannt ist, erbricht den Kerker und befreit sie, für die es doch kein Leben mehr gibt; der Umschlag ihrer Liebe in Hass hat ihr Seelenleben paralysiert. Sie erscheint sich selbst als Tote und kann so dem feurig werbenden Jüngling das eisige Wort entgegenhalten: „Hast du vergessen: du trugest einen Leichnam aus dem Grabe!“

Jetzt, als eine vom seelischen Tode gewaltsam zur bloss physischen Auferstehung Gebrachte, ist Furia zur Verkörperung der leidenschaftslosen, aber unerbittlichen Vergangenheit geworden:

sie begleitet, jenseits von Liebe und Hass, Catilina als sein Schicksal. Wie die in der Vergangenheit wurzelnden Prämissen mit unvermeidlicher Konsequenz den Menschen in die Zukunft treiben, wo früher oder später jede Frage beantwortet und jede Schuld gesühnt wird, so treibt Furia Catilina immer aufs neue in den Kampf und zuletzt in den Tod. „Ich bin ein Bild ja deiner eignen Seele!" spricht sie zu dem Manne, der wilden Mutes einen Bund schliesst mit ihr, mit den finstern, aber triebkräftigen Gewalten seiner eigenen Vergangenheit.

Die Entscheidungsschlacht wird geschlagen. Furia erwartet Catilina, wie er aus dem Gefecht dahergewankt kommt; mit den Worten: „Ich seh' den ganzen toten Mann; nur Eines, seltsam — die Todeswunde seh' ich nicht!" begrüsst sie ihn. Catilina hat in Verzweiflung über sein misslungenes Unternehmen den Tod gesucht und nicht gefunden; so ist er bereits ein innerlich Toter, wo er noch äusserlich lebt, und Furia kann sich ihm zu erkennen geben als „eines Schatten Schatten": beide sind sie nun aus dem unmittelbar fortwirkenden Zusammenhang des Lebens ausgetreten, „zwei Gespenster". Während Furia dem in Hass Geliebten den feurigen Mohnkranz des Vergessens flicht, gaukeln ihm die Bilder seiner Schuld ein letztes Mal vor dem Bewusstsein, und den vor ihnen Erschauernden belehrt Furia: „Ich bin dein eignes Auge, dein eigenes Gedächtnis und Gericht!"

Furia, die Verkörperung der Vergangenheit, spezialisiert sich zuletzt zur Verkörperung der objektiven Seite alles Gelebten, wie es dem Menschen im Erinnerungsbild gegenübertritt; die Todessehnsucht Catilinas, wenn er sich den Mohnkranz des Vergessens ins Haar drücken lässt, ist nichts anderes als der Wunsch, aller subjektiven Leiden ledig in die leidenschaftslose Objektivität des historisch Gewordenen einzugehen. Doch noch fühlt er sich wie durch einen fernen Stern durch das in Liebe glühende Herz seiner Gattin Aurelia zurückgehalten, und an ihren Busen möchte er flüchten; da verkündet ihm Furia, dass ihn auch von dieser Ruhestatt die Schatten der von ihm ins Unglück Gestossenen aufscheuchen und durch alle Lande hetzen würden. Ihr allein gehört er, und nur dann wird er Ruhe finden, wenn er Aurelia tötet und sich dadurch auch innerlich ganz vom Leben scheidet.

Das geschieht; Catilina glaubt sich nur so aus dem unerträglichen Schwanken zwischen innerm Tod und äusserm Leben befreien zu können. Und jetzt hält ihn nichts mehr in der Welt des Gefühls zurück: mit Aurelia scheint ihm das All seine Wärme und jede Verklärung verloren zu haben; „Tot ist die Sonne!" ruft er aus. Er steht am allerletzten Ziel: er hat nur noch das subjektiv Gelebte, das Korrelat zu dem von Furia verkörperten objektiv Gelebten, von sich abzuwerfen, und in diesem letzten Übergang aus dem subjektiven Fühlen ins objektive Sein spricht er zu Furia das dunkle Wort: „Nimm meine Last erst von mir! Siehst du nicht: mein Rücken ächzt von Catilinas Leiche!" Dass er von sich selbst in der dritten Person spricht, veranschaulicht, wie er sich selbst verliert, wie er stirbt; wenn ihn zuletzt Furia mit dem von ihm gereichten Dolch ersticht, so ist das nur eine Versinnbildlichung des Selbstmordes, durch den er den qualvollen seelischen Reflexen seiner Taten zu entgehen versucht. Die Last des äusserlich und innerlich Gelebten bricht zuletzt ertötend uud erlösend über das Leben des Individuums herein; der Mensch wirkt in seinem Dasein sich selbst sein Gericht, unter dem er, als dem Echo seiner selbst, eines Tages stirbt. „Du fällst von eigner Hand, und doch wird eine fremde Hand dich fällen!" ist Catilina verheissen . . .

Das Drama „Catilina" erhielt die Form, in der es uns heute vorliegt, gerade in der Mitte der Zeitspanne zwischen seiner ursprünglichen Niederschrift und der Konzeption von „Wenn wir Toten erwachen". Im Jahre 1875, also vor Beginn der grossen Serie der modernen Gesellschaftsdramen, veranstaltete Ibsen eine zweite, aber nach seiner Versicherung nur im Dialog ausgefeilte Ausgabe seines Jugendwerkes: „Catilina" steht somit nicht nur im Anfang seines Schaffens, sondern dem Interesse nach ebensosehr in der Mitte, und dadurch bildet dieses sonderbare Drama einen natürlichen Hinweis und Übergang zu seinen letzten Werken. Kennt man den Prolog dieses Dichterlebens, so erklärt sich einem auch sein Epilog um vieles besser.

Das Charakteristische von Ibsens Weltanschauung tritt einem schon im „Catilina" entgegen: der Mensch wird durch seine ihm unabschüttelbar anhaftende Vergangenheit gerichtet. Wie jeder lebendige Organismus tote und Fremdkörper früher

oder später ausscheidet, so der Organismus der Gesellschaft, denn das Mitführen von Leichen erträgt auch die moralische Welt auf die Dauer nicht; es findet, auf das Sittliche übertragen, ein Stoffwechsel grossen Masstabes statt, und eben darin besteht das unvermeidlich hereinbrechende Gericht. Moralisch Tote aber gibt es nach Ibsen in jeder Schicht der Gesellschaft und in eines Jeden Schicksalen: es sind die unter eigener oder fremder Schuld innerlich Abgestorbenen, die vom warmen Strome des Lebens Abgetrennten; sie wirken wie Leichengift und müssen, sollen sie nicht vernichtet werden, sich das Leben zurückerobern, indem sie aus ihrem Tode auferstehen und erwachen.

Bei allen äussern Wandlungen seines dramatischen Stils ist das einheitliche, immer wieder durchbrechende Thema Ibsens: ein Mensch erinnert sich oder einen andern an die grosse Sünde, durch die er innerlich dem Leben abstarb. Diese Sünde besteht stets in einer Verneinung der Gefühle des Herzens aus äussern Rücksichten, wodurch ein Dasein in Lüge entsteht, an dem der Mensch langsam, aber rettungslos dahinsiecht. Die Erkenntnis des seelischen Totseins bei lebendigem Leibe ist bei den Ibsenschen Gestalten der Wendepunkt in ihrem Schicksal.

Dieses Thema erklingt in allen Perioden Ibsens, immer stärker und eindringlicher instrumentiert. Schon in dem unbedeutenden Jugenddrama „Olaf Liljekrans" glaubt sich die von Olaf verlassene Alfhild in eine Grabkammer eingeschlossen: „Hier muss ich nun liegen mit all meiner Not, muss leben und leiden und bin doch tot; muss wissen, dass alles für mich vorbei, und ringe doch nie vom Erinnern mich frei!" Und in der „Nordischen Heerfahrt" spricht die von Sigurd verratene Hjördis über ihre Ehe mit Gunnar zu Dagny: „Kommt dir nicht der Gedanke, ich wär' all die Zeit über tot gewesen, und die hier vor dir steht, sei nur ein Geist?"

In den Gesellschaftsdramen wird unter diesem Totsein ein Totsein der intellektuellen Persönlichkeit verstanden. Bereits im „Bund der Jugend" entrüstet sich die junge Frau Selma, dass ihr Mann sie nie seine Sorgen mittragen liess und sich erst in seinem Ruin ihrer erinnert; und Dina in den „Stützen der Gesellschaft" erklärt dem Werber um ihre Hand, sie wolle nicht „eine Sache sein, die man einfach an sich nimmt", sondern erst arbeiten

und etwas werden. Diese beiden Gestalten sind Vorläuferinnen der Nora, die in dem Drama „Ein Puppenheim" ihr Erwachen aus dem moralischen Tode so ausdrückt, dass sie nicht länger eine Puppe sein mag, mit der alle nur spielen, sondern dass sie auf eigenen Füssen stehen, in eigener Verantwortung ihrer selbst leben will.

Im „Puppenheim" zeigt sich die Kardinalforderung Ibsens am schärfsten, jedenfalls am positivsten formuliert: Nora ist von den vielen Toten, in deren Schlummer hinein Ibsen sein Mahnwort rief, die einzige, die rechtzeitig erwacht. Frau Alving in den „Gespenstern" tritt eigentlich nur als das nachträgliche, düstere Gegenstück auf, das Nora als Folie dienen und ihre grosse Tat der innern Selbstbefreiung in um so helleres Licht setzen soll; Frau Alving ist eine zu spät Erwachte und muss, weil sie sich durch einen Pastor Manders gewaltsam überreden und in ihrem Schlaf erhalten liess, zuletzt alles verlieren. Also dadurch, dass Nora sich losriss, wird sie vielleicht den Weg zur Freiheit, das heisst zu einer menschenwürdigen Selbstbestimmung finden; dadurch, dass Frau Alving sich nicht losriss, ging sie mit Sicherheit zugrunde — eine wenig tröstliche Aussicht: nur mögliche Rettung auf der einen, aber zweifelloser Untergang auf der andern Seite!

Nach diesen beiden revolutionärsten Dramen, die Ibsen unerhörte Schmähungen eintrugen, folgte denn auch rasch die Einkehr in sich selbst. Der polternde „Volksfeind" deckt nur den Rückzug, der schon in dem bitter zweifelnden Drama „Die Wildente" angetreten wird: ein Wahrheitsfanatiker richtet darin alles Unheil an und wird zuletzt belehrt, dass den meisten Menschen zum Leben mehr als Wahrheit eine ideal aufgeputzte Lüge nottut. „Rosmersholm" bildet dazu insofern die Ergänzung, als gezeigt wird, wie eine wirklich ideale Gesinnung zwar die Seele adelt, aber die Lebenskraft tötet.

Damit tritt der zweite Hauptfaktor in Ibsens Weltanschauung in den Vordergrund; neben dem Mahnruf „Wacht auf!" ertönt das furchtbare Wort: „Wer Gott schaut, stirbt!" Wie ein Richter des jüngsten Gerichtes steht Ibsen da und lässt die Menschheit Revue passieren auf ihrem Marsche von Tod zu Tod, aus der aufgedrungenen Verkümmerung des Individuums heraus in die

freiwillige Selbstvernichtung des Individuums hinein; von Peer Gynt, dem lügenhaften Phantasiemenschen, der mit der Devise des Genüsslings „Lebe dir selbst!“ egoistisch die ganze Welt auf sich bezieht, führt eine Spanne, weit wie von Pol zu Pol, zu Brand, dem rücksichtslos ehrlichen Tatmenschen, der unter dem Kampfruf „Lebe dich selbst!“ in altruistischer Hingabe seine Persönlichkeit aller Welt aufprägen möchte und daran untergeht: diese beiden von Ibsen auf der Höhe des Lebens geschaffenen Werke, „Brand“ und „Peer Gynt“, enthalten die Extreme, zwischen denen sich seine sämtlichen Gestalten hin- und herbewegen. Aber bei aller Skepsis hatte auch Ibsen seinen Glauben, sein Ideal; er sah vor sich das „dritte Reich“, von dem er in „Kaiser und Galiläer“ spricht als einer Verbindung der Antike mit dem Christentum, einer Synthese von Sinnenfreude und Seelenadel — nach diesem noch in moralischer Transzendenz liegenden Reiche lässt er die Menschheit unterwegs sein, auf diesem ihrem Wege sieht er ihr zu, Pessimist im Hinblick auf die Gegenwart, Optimist im Hinblick auf die Zukunft, nicht an die ewige Dauer, wohl aber an die ewige Fortpflanzungsfähigkeit der Ideale glaubend.

Je älter Ibsen wird, desto seherischer dringt sein Blick durch die neblige Gegenwart und bleibt an den Gestaden neuer Daseinsmöglichkeiten haften; aber selbst bei seinen kühnsten Ausblicken vergisst er die Begrenztheit seines menschlichen Standpunktes nicht, und so werden seine letzten Werke zu Tragödien, symbolischen Tragödien. Da ist Baumeister Solness, der nicht so hoch steigen kann, als er baut, dessen Turm wie eine ideale Forderung in die Luft ragt, die den kühnen Erfüller in die Tiefe schmettert; da ist der Bergmannssohn John Gabriel Borkman, der die Geliebte seines Herzens verrät, um die in der Erde schlummernden Geister des Goldes zu wecken und mit ihrer Macht Menschenglück zu verbreiten, und der gerade darob zum Verbrecher und zum seelisch Toten wird. Den Solness und Borkman, dem Phantasten im Ideellen wie im Reellen, nach oben und unten, gesellt sich als Letzter der Bildhauer Rubek bei, der Künstler, der Phantast überhaupt.

In seinem Schlusswerk nimmt Ibsen, nach kritischer Durchmusterung einer Welt, sich selbst vor sein Gericht. Dass er sich inbegriffen wissen will, zeigt schon der Titel; nach einer Reihe

von Dramen, die alle das Erwachen Toter behandeln, überschreibt der Dichter seinen Epilog: „Wenn wir Toten erwachen." Nach vielen geschauten Tragödien gibt er uns scheidend die von ihm erlebte: die Tragödie des Künstlers.

Wenn eine Haupteigentümlichkeit von Ibsens dramatischem Erstling „Catilina" in einer Stil- und Problem-Mischung bestand, wenn subtilste Seelenhandlung mit dem grobäusserlichen Apparat einer Staatsaktion verquickt war, so ist der Meister in seinem Schwanengesang zu höchster Klarheit seiner selbst und zu vollendeter Reinheit des Stils durchgedrungen. Als Ausdruck einer Zeit der Maschinen und Fernwaffen, die die physische Kraftleistung dem Individuum abnimmt oder illusorisch macht, indem sie es immer mehr mit dem Bewusstsein seiner sozialen Begrenztheit erfüllt, weist der moderne dramatische Stil als charakteristisches Merkmal eine grosse Verinnerlichung auf; die bei der Einschränkung durch Gesetz und Sitte doch aussichtslose äussere Handlung verkümmert, all unsere Wünsche und Sehnsüchte bleiben einbeschlossen in der Kammer unserer Seele, wo sie sozusagen ein Dasein im Potentiellen führen: nur wie aus tiefen Gewässern Nebel aufsteigen und geheimnisvoll verbunden über ihnen schweben, so kündet der Dialog von den Vorgängen des Herzens. Das moderne Drama ist das Produkt einer vorwiegend intellektuellen Kultur, es ist, wie der Terminus technicus lautet, „auf das Wort gestellt"; aber weil diese Worte mehr offenbaren müssen als nur sich selbst, sind sie schwer von einem versteckten tiefern Sinn: man sagt das eine und meint das andere, beständig aus einem scheinbar gleichgültigen Gespräch auf den parallel laufenden seelischen Unterstrom schliessend.

Das darf man nicht ausser acht lassen, wenn man den spätern Ibsen verstehen will. Bei einem Werke wie „Wenn wir Toten erwachen" muss unsere Aufmerksamkeit ganz anders eingestellt sein als zum Beispiel bei Shakespeare oder Schiller; geschieht das nicht, so werden wir zu dem Dichter nie in ein Verhältnis treten. Gerade weil die äussere Handlung stagniert oder an sich gleichgültig ist (während sie bei Shakespeare schon als Pantomime einleuchtend und verständlich wäre), verlangt Ibsens Stil ein ausserordentliches seelisches Mitleben, ein Eindringen durch das Medium des ausgesprochenen Wortes in die unaus-

gesprochenen Empfindungen der vor uns miteinander ringenden Menschen.

Wer diese anstrengende Mitarbeit nicht leisten kann, wird sich bei Ibsens „Wenn wir Toten erwachen" im Theater immer nur langweilen. Was sieht er? Im ersten der drei Akte sitzen Professor Rubek und Frau Maja vor dem Strandhotel eines Fjords. Dann kommt, nach einem vorbereitenden Gespräch mit dem Bade-Inspektor, von der einen Seite der brutale Bärenjäger Ulfheim, von der andern die irrsinnige Irene. Maja geht mit Ulfheim ab, Irene bleibt bei Rubek: man empfindet das Walten einer verborgenen Wahlverwandtschaft. Der zweite Akt beginnt abermals mit einer langen Unterredung zwischen Professor Rubek und seiner Frau. Aber der Schauplatz ist nicht mehr der Strand, sondern das Hochgebirge, in der Nähe eines Sanatoriums; vom Bärenjäger verlockt, hat Frau Maja hier hinauf verlangt, und Rubek ist mit ihr gegangen, seinerseits von Irene in die Höhe getrieben. Nach der Eingangsszene des Aktes, in der die Ehegatten Rubek sich innerlich von einander lossagen, folgt der grosse Auftritt und die ergreifende Aussprache zwischen dem seelisch schon von früher her verbundenen Paar Rubek und Irene: in einer bittern Abrechnung finden sie sich endgültig wieder. Der dritte Akt zeigt bei abermaligem Wechsel der Szenerie in einer schaurigen Hochgebirgswildnis, wie Ulfheim und Maja von der Jagd nach Bären und Liebe mit sicherer Aussicht auf Beute zu Tal steigen, während gleichzeitig Rubek und Irene, trotz drohenden Unwetters, im neu erwachten Glauben an sich selbst zur Höhe klimmen, über den brauenden Nebeln den Sonnenaufgang zu schauen. Die Alltagsmenschen Ulfheim und Maja, die Vertreter der niedern Sinnlichkeit, werden heil unten anlangen; das nach einer Versöhnung menschlicher Gegensätze in einer idealen Welt ringende Paar Rubek und Irene aber stürzt, von der Lawine weggerissen, in den Abgrund. Die Diakonissin, die der wahnsinnigen Irene überallhin folgt — wie eine Personifikation der Kirche, die alle aus Askese krank gewordenen Ideale hütet — spricht das letzte Wort der Ironie über den an ihrem Willen zur Höhe Untergehenden: „Pax vobiscum!"

Schon aus dieser kurzen Angabe der äussern Handlung erhellt, wie sehr die Vorgänge symbolischen Charakter tragen;

bedeutungsvoll ist die beständige Höherverlegung des Schauplatzes, sowie zum Schluss das Abwärtssteigen des einen und das Emporklimmen des andern Paares. Voll symbolischer Absicht stecken auch die Namen der beiden Frauengestalten: Irene bedeutet den Frieden, die Stille des Ideals, Maja lässt an den trügerischen Schleier der Sinnenwelt, überhaupt an den Inbegriff des Sinnlichen mit seiner ewig nachfolgenden Enttäuschung denken. Ganz im Symbolischen endlich bewegt sich der Dialog, und vor allem nähern Eingehen auf das Stück müssen wir uns über das Eigentümliche dieser Symbolik klar werden.

Wie Shakespeares Othello an die Untreue Desdemonas zu glauben anfängt, fällt er hin und bricht in die Worte aus:

„O, nun auf immer
Fahr wohl, des Herzens Ruh! Fahr wohl, mein Friede!
Fahr wohl, du wallender Helmbusch, stolzer Krieg,
Der Ehrgeiz macht zur Tugend! O, fahr wohl!
Fahr wohl, mein wiehernd Ross und schmetternd Erz,
Mutschwellende Trommel, munt'rer Pfeifenklang,
Du königlich Panier, und aller Glanz,
Pracht, Pomp und Rüstung des glorreichen Kriegs!
Und tötlich Werkzeug du, dess rauher Schlund
Des ew'gen Jovis Donner widerhallt,
Fahr wohl! Othello's Tagwerk ist getan!"

In diesem Schmerzensausbruch drängt sich dem grossen Feldherrn sein Lebensinhalt in den sichtbaren Symbolen seiner Lebenstätigkeit zusammen, und mit dem ausströmenden Atem, der diese Symbole laut anruft, scheint ihm auch sein unter ihrer Herrschaft stehendes Dasein in ein Nichts zu zerrinnen. Das bedrängte Gefühl des Herzens stürzt sich in ihm adäquate Gefühlssymbole in der Welt der Erkenntnis, der Aussenwelt, um sich in ihnen sozusagen von sich selbst zu entlasten. Diese Art von Symbolik — bei Shakespeare als dem Dichter einer sinnlich-leidenschaftlichen Zeit besonders häufig — wird man am besten als ekstatische Symbolik bezeichnen.

Wie ganz anders klingt es, wenn der moderne Bildhauer Professor Rubek die Hand auf die Brust legt und zu seiner Frau von Irene sagt:

„Siehst du, hier drinnen — hier hab' ich einen winzig kleinen, verschlossenen Schrein. Und in diesem Schrein liegen all' meine Bildnerträume verwahrt. Als sie nun aber spurlos verschwand, da fiel der Deckel

ins Schloss. Und sie hatte den Schlüssel — und nahm ihn mit. — Du, meine kleine Maja, hattest keinen Schlüssel. Deshalb liegt alles unbenutzt darin. — Und die Jahre vergehen! Und ich komme nicht zu dem Schatz."

Frau Maja erwidert, er möge sich doch von Irene, die wohl auch dieses Schreins wegen hergekommen sei, „wieder aufschliessen lassen", und zu Irene sagt sie unvermittelt: „Sie sollen ihm (Rubek) bei einem Schrein helfen, dessen Deckel ins Schloss gefallen ist!" Bei dieser Art Gleichnis handelt es sich offenkundig nicht um eine Selbstbefreiung des Gefühls; wir haben keine seelische Reaktion im Sinne einer spontanen Antwort auf einen Affekt, sondern im Gegenteil eine Frage vor uns; mit einem hinterlistigen, feige das direkte Wort fürchtenden „Verstehst du?" wird hier ein Symbol vorgeschoben als neutraler Rendezvous-Platz für zwei maskierte Seelen. Neben das mehr monologische Gefühlsgleichnis bei Shakespeare tritt bei Ibsen das intellektuelle Gleichnis von ausgesprochen dialogischem Charakter; diese Art Symbolik, in der zwei Sprecher sich insgeheim verständigen, möchte ich kontemplative Symbolik nennen.

Doch nun die Handlung selbst, die innere Handlung. Irene stand einst dem Bildhauer Rubek Modell zu seinem letzten Hauptwerk, das er „Auferstehungstag" nannte, und jetzt, nach vielen Jahren, findet sie ihn wieder als berühmten Professor, dem der Ruhm doch keine Befriedigung gewährt. Sie tritt vor ihn als eine Wahnsinnige, als eine, die sich bei lebendigem Leibe für tot hält, weil er ihr die Seele stahl, als er nur als Künstler, nicht auch als Mann das ihm dargebotene Geschenk ihres entblössten Leibes entgegennahm. Wie er sein Werk vollendet hatte, da war er auch fertig mit ihr; er nannte, was für sie zum Inhalt ihres Lebens geworden war, eine Episode, und über dieser unwillkürlichen Verachtung ihrer selbst verlor sie den Verstand.

Seltsam! Gerade weil Rubek damals ganz Künstler war und sich nicht als Mann an ihr vergriff, wirft ihm jetzt Irene vor, er habe sich als Mensch an ihr vergangen. Aber Rubek hielt in Marmor ihre Schönheit fest: er riss das, womit die Natur zum Leben verführen will, aus dem Strom des natürlichen Werdens und Vergehens heraus auf ein Eiland, auf dem nur Formen wohnen, nicht das Gefühl, ob es auch in ihnen wie ein fernes Echo nachhallt. Und damit wurde Irene die Quintessenz

ihres Wesens geraubt; das stärkste Band, das ihre und Rubeks Persönlichkeit, das sie beide als lebende Menschen zusammenschloss, war in eine Idealwelt emporgehoben und mit einem Scheinleben erfüllt worden; nachdem durch Irenes restlose Aufopferung die Statue „Auferstehungstag", die sie „ihr Kind" nennt, ins kalte Marmordasein gerufen war, hatte ihre ästhetische Ehe mit Rubek ihren Zweck erfüllt, und nun er sie nicht zurückhielt, löste sich auch ihr menschliches Verhältnis.

Also meint der Dichter, Rubek hätte besser getan, Irene, die ihm doch für eine Versinnbildlichung der Reinheit Modell stehen sollte, zu seiner Geliebten zu machen? Das wäre eine sehr leichtfertige Deutung. Unmittelbar nach der leisen Anklage: „Und nicht ein einziges Mal hast du mich berührt!" fährt Irene fort: „Und doch — wenn du mich berührt hättest, ich glaube, ich hätte dich auf der Stelle getötet . . ." Also sie verlangte nach Rubek als Mann und würde ihn dennoch zurückgestossen haben, ebenso wie auch Rubek über ihrer lockenden Schönheit fast die Besinnung verlor und sich doch ihren Genuss versagte!

Das Rätsel löst sich: wir haben ein in seinem Gefühlsleben paralysiertes Paar vor uns, in dem über den animalischen der geistige Zeugungstrieb Herr geworden ist: aus der seelischen Hingabe des Weibes und der sinnlichen Entsagung des Mannes ersteht das Kunstwerk. Gefühl und Erkenntnis wirken im reziproken Verhältnis zueinander; alles geistige Schaffen verlangt ein Zurückstauen der sinnlichen Genusskraft, woraus sich allein jener Überschuss seelischer Energie ergibt, der ein irdisches Erlebnis in die Sphäre der Kunst emporzutreiben vermag. Allgemeinverständlich ausgedrückt: man darf einen Apfel nicht gleichzeitig essen und malen wollen; isst man ihn, so kann man ihn nicht mehr malen, malt man ihn, so verliert man über der Arbeit leicht den Appetit.

Wie aber lebt im Menschen die Sehnsucht, Geschautes und Erlebtes in die Sphäre der Kunst, des Feststehenden, emporheben zu wollen? Sie ist nichts anderes als der Wille des Menschen, seine Persönlichkeit, die er als etwas Seiendes empfindet, in der vom vergänglichen Werden beherrschten Aussenwelt objektiv zu manifestieren; das Kunstwerk hat im letzten Grunde dieselbe Genesis wie die Gottesidee. In der flüchtigen Welt der Erkenntnis

soll etwas von uns zeugen, ebenso unvergänglich wie wir selbst, das heisst unser Gefühl von uns selbst, und hiezu heben wir das, was uns ganz erfüllt, ein grosses Erlebnis, aus dem Strom des Lebens in eine Welt des Ideals empor! Gerade dadurch aber trennen wir uns innerlich von dem Erlebnis; das von uns selbst aus Sehnsucht nach Beharrlichkeit heraus geschaffene Ideal bleibt beharrlich, wo wir uns trotz unseres Sträubens fortwährend verändern: hängen wir uns also zäh an dieses Ideal, so erstickt es zuletzt in uns das Leben, in Erfüllung des Goethe'schen Wortes: „Denn alles muss in Nichts zerfallen, wenn es im Sein beharren will!"

Das ist der Grund jeder Künstlertragik, auch der Tragik, in deren Zeichen das Erlebnis Rubeks mit Irene steht. Er genoss in ihrem Anblick das Bild seines geheimsten Seelentraums, sie kam im Spiegel seines Werkes erstmals zum vollen, berauschenden Bewusstsein ihrer selbst; beide lebten während der Zeit der gemeinsamen Arbeit in einem aufs höchste gesteigerten Phantasiegenuss, den sie sich durch nichts wollten stören und trüben lassen. Aber ob sie sich auch über den ewigen Wellenschlag „Begierde-Genuss-Sättigung" auf den festen Fels der Entsagung hinausgehoben hatten, das sie umbrausende Leben war zuletzt doch mächtiger als die Kunst, und wie sie eines Tages wieder von seinem Strome fortgespühlt wurden, merkten sie, dass sie über dem Sichfesthalten an einem Trugbild den Zusammenhang mit der Wirklichkeit verloren und das kühne Schwimmen darin verlernt hatten — und nun als seelisch Tote dahintrieben.

In der letzten Szene des Stückes gesteht Irene Rubek, dass sie ihn, wie er das Wort „Episode" aussprach, habe töten wollen, und auf Rubeks Frage, warum sie es denn nicht getan, fügt sie hinzu: „Weil ich mit Entsetzen gewahr wurde, dass du schon tot warst — schon lange tot." Rubek: „Tot?" Irene: „Tot! Tot, du wie ich." Auf den Rausch der Kunstbegeisterung war die menschliche Ernüchterung gefolgt: Irene, die während des Modellstehens ihre eigene Schönheit und Persönlichkeit in dem „Marmorkinde" anschauend so sehr genoss, dass sie jede Berührung und Erniedrigung in den gewöhnlichen Weltlauf hinein mit Entrüstung zurückgewiesen hätte — Irene sagte sich doch immer wieder, immer lauter: „Und ich habe vor ihm gestanden wie das Leben,

und er hat es nicht ergriffen! Der Mensch in ihm muss tot sein!" Sie selbst, die dem ihr verhassten Künstler nur diente, weil sie den Mann liebte, starb innerlich an der Missachtung und Verwerfung ihres Ichs, das sie Rubek in dem schönen menschlichen Vertrauen dargebracht hatte, es menschlich gewürdigt zu sehen ...

Der Moment, da die Statue „Der Auferstehungstag" in Vollendung vor seinem geistigen Elternpaar stand: dieser Moment war der kritische für Rubek und Irene. Da hätte er zu ihr treten und sagen sollen: „Irene, unsere gemeinsame Arbeit hat uns einander nahegebracht und wundersam verbunden — nun lass uns das Leben, dessen Ideal wir uns im Bilde schufen, auch wirklich geniessen!" Aber dazu fand Rubek, dessen menschliche Kraft sich völlig im Kunstschaffen aufgerieben hatte, den Mut nicht mehr; er hatte so sehr sein letztes Wollen darangesetzt, sein Ideal zu gestalten, dass ihm keine Energie mehr übrig blieb, nach ihm zu leben, dass ihm müde der Arm niedersank und er Irene gegenüber das verletzende Wort von der „segensreichen Episode" sprechen konnte.

Dadurch — mitten im edelsten Streben, aber an der Unzulänglichkeit seiner Kraft — wurde Rubek schuldig. Er verging sich gegen das Moralprinzip Kants (das durch Ibsens Dramatik auf eine grandiose Weise illustriert wird), jeden Menschen als Zweck, keinen als Mittel zu behandeln: Irene war ihm trotz aller inneren Kämpfe nur eine Sache gewesen, deren er sich bedient hatte, und aus dieser Erkenntnis heraus verliess sie ihn auch — er hatte wohl den Weg zum Gipfel der Kunst gefunden, aber nicht weiter zu der jenseits liegenden Hochebene eines reinern, edlern Lebens: dieses ahnt er erst, wie er ihm mit der wiedergefundenen Irene zustrebt, um „im Vorgefühl von solchem hohen Glück" von der Lawine, das heisst dem übermächtigen Naturwalten, vernichtet zu werden. Wie Faust ist Rubek ein Pfadfinder, und als der letzte von vielen, die der Dichter aussandte, steht er da als Repräsentant und Symbol für Ibsens gesamtes Lebenswerk.

Niemals (wenn es auch den Anschein haben könnte) hat Ibsen sagen wollen, dass die Kunst und die Ideale töten, mochte er auch mit Lessing der Meinung sein, dass das Streben nach der Wahrheit dem Menschen zuträglicher sei als der Besitz der Wahrheit. Aber an sich selbst hatte er mit unbestechlichem Tiefblick

erkannt, wie ungeheuer schwierig es ist, durch die Kunst hindurch zu einem neuen höhern Leben, überhaupt wieder zum Leben zu gelangen; denn die Kunst als ein Wissen um alle Dinge ist schamlos, während das Leben vor allem Scheu vor seinen eigenen Geheimnissen verlangt. Das war vielleicht das schmerzlichste Fragezeichen, das Ibsen aufstellte; aber dass er aus dieser Selbsterkenntnis heraus bei der Selbstaufhebung seines Werkes anlangte, dass er, der Dichter, zuletzt selber die Pforten aufsprengte, die aus der Kunst wieder ins Leben führen, das ist auch seine grösste Tat . . .

Das Totsein nach dem grossen Erlebnis, an dem Irene und Rubek seelisch starben, äusserte sich verschieden. Bei Irene, dem Weibe, war und blieb das Triebleben unheilbar zerrüttet: sie erzählt Rubek, dass sie sich nach der heimlichen Flucht von ihm in Variétés nackt zur Schau gestellt und die von ihr betörten Männer einen nach dem andern getötet habe, auch, wie sie sagt, ihre vielen Kinder. Ob das Wahrheit ist oder Irrenhaus-Phantasien, bleibt sich gleich; sind es nur Phantasien, so haben sie doch denselben seelischen Wert wie Realitäten; denn aus ihnen sprechen verletzte Scham, tötlicher Hass gegen den Schuldigen und die selbstzerfleischende Rückwirkung unerfüllter Wünsche. Rubek dagegen ist geistig gebrochen: mit Irene, die nach der Vollendung seines grossen Werkes still von ihm ging, verliess ihn auch seine geniale Schöpferkraft; sein innerer Zusammenhang mit dem Leben war und blieb zerrissen, und während die Statue „Der Auferstehungstag", das in Marmorschönheit zu Licht und Herrlichkeit erwachende jungfräuliche Weib, ihm Ruhm und Ehre brachte, wurde er aus einem Künstler, der Erlebnisse ausgestaltet, zu einem Handwerker, der Aufträge erledigt. Nachdem er im entscheidenden Moment den Egoismus aus innerer Schwäche und Erschöpfung nicht hatte überwinden können, vergrub er sich immer mehr darein, alles in der Welt als käufliche Sache betrachtend; auch die junge, lebenslustige Frau Maja „kaufte" er sich, um freilich nach kurzem Sinnenrausch die Niedrigkeit ihrer durch nichts zu ihm emporgezogenen Seele einzusehen und sich einsam zu fühlen. Leichten Herzens verliert er sie daher an den Bärenjäger, damit diese beiden derb-sinnlichen Naturen erproben können, ob aus ihrer Vereinigung „schliesslich doch noch so eine Art

Menschenleben herauskommt"; er selbst geht als ein froh Erwachter mit Irene unter der idealen Forderung „Alles oder nichts" der Vollendung — dem Tode entgegen.

Das Allerschlimmste aber in Rubeks Schicksal war: er verpfuschte nachträglich sein Meisterwerk. Solange er mit Irene zusammen an der Verkörperung seines Ideals arbeitete, glühte eine Kraft in ihm, die alles Niederziehende im Leben siegreich überwand und überstrahlte; von Irene verlassen, unterliegt er allmählich den dunklen Mächten des Daseins und nimmt ihre Sinnbilder in sein Werk auf. Wie die wiedergekehrte Irene, der er einst alle Herrlichkeiten der Welt versprach und die in ihm die Sonne des Lebens aufgehen sah, ihn nach „ihrem Kinde" und seinem Schicksal fragt — da legt der eine Tote dem andern Toten in einsamer Hochgebirgswelt dieses Geständnis ab:

Professor Rubek (nimmt die Hände von den Augen und blickt vor sich hin). Als ich Dich gefunden hatte, da war mir auch im selben Augenblicke klar, wie aus Dir mein Lebenswerk erstehen sollte.

Irene. „Auferstehungstag" nanntest Du Dein Lebenswerk. — Ich nenn' es „unser Kind".

Professor Rubek. Ich war jung damals. Ohne alle Lebenserfahrung. Die Auferstehung, dacht' ich mir, müsste am schönsten und wunderlieblichsten darzustellen sein als ein junges, unberührtes Weib — das von keines Erdenwallens Erlebnissen entweiht — und ohne von irgend welchen Flecken und Schlacken sich reinigen zu müssen — zu Licht und Herrlichkeit erwacht.

Irene (rasch). Ja, — und so steh' ich doch da in unserem Werk?

Professor Rubek (zögernd). Eigentlich nicht ganz so, Irene.

Irene (in wachsender Spannung). Nicht ganz —? Nicht so, wie ich vor Dir gestanden?

Professor Rubek (einer Antwort ausweichend). Ich wurde weltklug in den Jahren, die folgten, Irene. Der „Auferstehungstag" wurde in meiner Vorstellung etwas Umfassenderes — etwas Vielfältigeres. Der kleine runde Sockel, auf dem Dein Bild schlank und einsam stand, — er bot nicht mehr Raum für alles, was ich nun noch hinzudichten wollte —

Irene (tastet nach dem Messer, lässt es aber wieder sein). Was hast Du noch hinzugedichtet? Sag'!

Professor Rubek. Was ich rings um mich in der Welt mit meinen Augen sah. Ich musste das mit im Bilde haben. Ich konnte nicht anders, Irene. Ich erweiterte den Sockel, — so dass er gross und geräumig ward. Und legte darauf ein Stück der gewölbten, berstenden Erde. Und aus den Furchen, da wimmelt's Dir nun herauf von Menschen mit heimlichen Tiergesichtern, — Männern und Weibern, — wie sie das Leben draussen mich kennen gelehrt hatte.

Irene (in atemloser Spannung). Aber mitten im Schwarm steht das junge Weib in strahlender Himmelsfreude? Nicht, Arnold?

Professor Rubek (ausweichend). Nicht ganz in der Mitte. Ich musste leider die Statue etwas nach hinten rücken, — der Gesamtwirkung halber, weisst Du. Sie würde sonst zu sehr dominiert haben.

Irene. Aber der strahlende Freudenschimmer verklärt doch noch immer mein Antlitz?

Professor Rubek. O ja, Irene. In gewisser Art wenigstens. Ein wenig gedämpft vielleicht. Wie's meine neue Idee erforderlich machte.

Irene (steht lautlos auf). Dies Bild drückt das Leben aus, so wie Du es jetzt siehst, Arnold.

Professor Rubek. Ja, das tut es wohl.

Irene. Und in diesem Bilde steh' ich nun — ein wenig verblasst — als eine Hindergrundfigur — in einer Gruppe. (Zieht das Messer hervor.)

Professor Rubek. Nicht im Hintergrund — sagen wir im Mittelgrund — oder so etwa.

Irene (flüstert heiser): Damit hast Du Dir selbst Dein Urteil gesprochen. (Will zustossen.)

Professor Rubek (wendet sich um und blickt sie an). Mein Urteil?

Irene (verbirgt rasch das Messer und sagt dumpf, gleichsam stöhnend): Meine ganze Seele, — Du und ich, — wir, wir, wir und unser Kind waren in dieser einsamen Gestalt.

Professor Rubek (eifrig, nimmt den Hut vom Kopfe und trocknet sich die Schweissperlen von der Stirn). Aber nun höre auch, wie ich mich selbst in die Gruppe hineingestellt habe. Vorn an einer Quelle, wie hier, sitzt ein schuldbeladener Mann, der von der Erdrinde nicht ganz loszukommen vermag. Ich nenne ihn die Reue über ein verwirktes Leben. Er taucht und taucht seine Finger in das rieselnde Wasser — um sie rein zu spülen — und krümmt sich und leidet bei dem Gedanken, dass es ihm nie, nie gelingen wird. In alle Ewigkeit wird er nicht frei werden, leben und auferstehen. Immer und ewig bleibt er sitzen in seiner Hölle.

Irene (hart und kalt). Dichter!

Professor Rubek. Warum Dichter?

Irene. Weil Du ohne Kraft bist und ohne Willen und voll Absolution für all Deine Handlungen und für all Deine Gedanken. Du hast meine Seele gemordet, — und dann modellierst Du Dich selber in Reue und Busse und Selbstanklage — (lächelt) — und damit, meinst Du dann, sei Deine Rechnung beglichen.

Professor Rubek (trotzig). Ich bin Künstler, Irene. Und ich schäme mich nicht der Schwäche und Unvollkommenheit, die mir anhaften mag. Denn ich bin zum Künstler geboren, siehst Du. Und werde trotz allem auch nie etwas anderes als Künstler werden.

Irene (blickt ihn mit einem versteckten, bösen Lächeln an und sagt weich und sanft): Dichter bist Du, Arnold. (Streicht ihm leis übers Haar.) Dass Du liebes, grosses, alterndes Kind das nicht sehen kannst!

Professor Rubek (verstimmt). Warum nennst Du mich so beharrlich Dichter?

Irene (mit lauernden Augen). Weil in diesem Wort eine Entschuldigung liegt, mein Freund. Eine Absolution, — die einen Mantel über alle Schwäche und Unvollkommenheit breitet. (Plötzlich in anderem Ton.) Aber ich war damals ein Mensch! Und hatte auch ein Leben zu leben — und ein Menschenschicksal zu erfüllen. Sieh', all' das liess ich liegen,

— warf ich hin, um Dir untertänig zu sein. — O, das war ein Selbstmord. Ein unverzeihliches Verbrechen an mir selbst. (Halb flüsternd): Und dies Verbrechen kann ich nimmermehr sühnen. (Sie setzt sich in seiner Nähe an den Bach, verfolgt ihn unbemerkt mit den Augen und pflückt, wie geistesabwesend, Blüten von den Büschen ringsum.)

Irene (scheinbar gefasst). Ich hätte Kinder zur Welt bringen sollen. Viele Kinder. Richtige Kinder. Nicht solche, wie man sie in Totengrüften aufbewahrt. Das wäre mein Beruf gewesen. Nie hätt' ich Dir dienen sollen, — Dichter.

Die Worte Rubeks in diesem Zwiegespräch zeichnen in jener stillen, verhaltenen Symbolik den Entwicklungsgang, den Ibsen selbst durchlief. Auch er hatte ein Ideal in seiner Jugend, positiv und negativ vielleicht am meisten ausgestaltet in den Dramen „Brand" und „Peer Gynt", die seine beiden ergreifendsten Frauengestalten enthalten: Agnes, Solveig. Aber dann lernte er die Welt kennen, und aus dem Dichter wurde ein Kämpfer: als ein Fünfzigjähriger trat er mit den „Stützen der Gesellschaft" geharnischt auf den Plan, um in der langen Reihe seiner Gesellschaftsdramen jene Porträtbüsten zu modellieren, hinter denen Tierfratzen lauern — bis er sich endlich wieder auf sein eigenes Ich besann und in seinen drei letzten Resignationsdramen „Baumeister Solness", „John Gabriel Borkman" und „Wenn wir Toten erwachen" mit sich selber Abrechnung hielt.

Diese Abrechnung, wie sie die grosse Szene zwischen Rubek und Irene wiedergibt, gipfelt in der Gegenüberstellung der drei Begriffe Dichter, Künstler, Mensch. Rubek nennt sich einen Künstler, Irene aber, für die dieser Begriff aus eigenster Erfahrung ein Gestalten in lebendigem Material bedeutet, degradiert ihn zum Dichter, weil er, der seelisch Tote, sich im Grunde doch bloss mit unwirklichen Träumen trägt, und diesem Dichter stellt sie den Menschen mit seinem Recht auf das wirkliche Leben entgegen. Das sind die Unterschiede: der Mensch lebt, je unbewusster, um so glücklicher; der Künstler, der Lebenskünstler, gestaltet das Dasein, mit Bewusstsein, zur Schönheit; der Dichter aber hat sein Herz ganz an die Phantasiewelt verkauft und verliert, als ein der absoluten Schönheit ergebener Ästhet, den Zusammenhang mit dem Leben, sodass er ein Toter wird.

Wenn Shakespeare einen Poeten auf die Szene bringt, so behandelt er ihn nebensächlich, verächtlich; Ibsen stellt den Dichter und im Dichter sich in die Mitte, voll das Verdammungsurteil

zu empfangen. Nicht mehr wie Furia zu Catilina, um das Vergehen an einer andern zu rächen, sondern zur Sühne für selbst erlittenes Unrecht tritt Irene zu dem endlich wiedergefundenen Rubek; mit ihr, die ewig zwischen Hass und Liebe schwankt, tauchen alle grossen, starken Empfindungen in Ibsens Seele aus vergessenen Tiefen auf und schreien ihm die Anklage zu: „Du hast uns nicht wirklich gelebt! Du hast uns geopfert, dahingeschlachtet, nur um deine Kunstwerke zu beleben! Aber du hast mit ihnen das wirkliche Leben doch nicht umgestaltet, sondern dich in unfruchtbaren Phantasien verloren!" Es ist klar, dass Ibsen im Missmut des Alters seinen realen Einfluss auf die moderne Gesellschaft unterschätzt hat; aber es ist eben so klar, dass aus seinem „Epilog" eine tiefe, heisse Sehnsucht nach dem ursprünglichen, von keiner Reflexion zerfressenen und zersetzten Leben schreit.

Mit der Wiederkunft Irenens erwacht in Rubek aufs neue der Glaube an das Ideal. Indem er ein Wort seiner Frau aufgreift, die ihm an der Seite Ulfheims spöttisch „eine gute, ruhige Sommernacht auf Bergeshöhen" wünscht, spricht er zu Irene die verhüllten Worte: „Sommernacht auf Bergeshöhen. Mit dir. Mit dir. — Ach, Irene — das hätte das Leben sein können. Und das haben wir verscherzt, alle beide." Irene: „Was unwiederbringlich verloren ist, sehen wir erst, wenn —" Rubek: „Wenn — ?" Irene: „Wenn wir Toten erwachen." Rubek: „Ja, was sehen wir da eigentlich?" Irene: „Wir sehen, dass wir niemals gelebt haben . . . "

Es ist der schmerzliche Moment, wo wir uns über uns selbst hinausheben und bei der Betrachtung unseres Gesamtlebens im Spiegel der Vergangenheit das Urteil über die Gegenwart lesen. Aber die Vergangenheit kann nicht nur gespenstergleich in unserer Erinnerung, sondern herrlich und schrecklich zugleich im Leben auferstehen: das ist, wenn Hilde Wangel bei Baumeister Solness anklopft, wenn die fordernde Jugend an das zögernde Alter herantritt. Auch Ibsen erfuhr die bittere Einsicht aller Hochbetagten, dass wir die schönsten Versprechen, die wir andern gaben, ebensowenig hielten, wie das Leben uns seine Verheissungen.

In das dem Erscheinen von „Wenn wir Toten erwachen" vorangehende Jahrzehnt fällt ein stilles Herzenserlebnis des Dich-

ters. Ibsen traf im Spätsommer 1889 in Gossensass im Tirol mit der 18jährigen Emilie Bardach aus Wien zusammen; er schrieb in ihr Stammbuch die Worte: „Hohes, schmerzliches Glück — um das Unerreichbare zu ringen!" und acht Tage später auf die Rückseite seiner Photographie: „An die Maisonne eines Septemberlebens — in Tirol." Ein Jahr lang dauerte zwischen München und Wien ein Briefwechsel, in dem wie kaum in einem zweiten so wenig Liebe gesprochen und so viel Liebe gefühlt wird und in dem von Seite Ibsens das sehnsüchtige Wort fällt: „Dichten ist schön; aber die Wirklichkeit kann doch dann und wann noch viel schöner sein." Ibsen empfand sein Zusammentreffen mit Emilie Bardach als „eine Naturnotwendigkeit, ein Fatum", und so stark wirkte in ihm die innere Erschütterung nach, dass er zuletzt seine junge Verehrerin um Einstellung der Korrespondenz bat. Erst nach Jahren, bei Anlass seines siebzigsten Geburtstages, schickte sie ihm wie zum Abschied einen Glückwunsch und erhielt darauf folgendes Schreiben: „Herzlich liebes Fräulein! Empfangen Sie meinen innigsten Dank für Ihren Brief. Der Sommer in Gossensass war der glücklichste, schönste in meinem ganzen Leben. Wage kaum daran zu denken. Und muss es doch immer. Immer! Ihr treu ergebener Henrik Ibsen."

So dachte und fühlte Ibsen noch zu der Zeit, da er bereits mit „Wenn wir Toten erwachen" beschäftigt war. Man darf gewiss nirgends eine äussere Wiedergabe seines Herzenserlebnisses suchen; aber wie viel besser verstehen wir die Resignation seiner Altersdramen im Hinblick auf dieses Erlebnis. Und dass junges, frisches Leben an ihn, den Greis, herangetreten war, das weckte — und hielt bei aller persönlichen Resignation wach — seinen Glauben an das Leben und die Zukunft . . .

Die Sehnsucht nach dem Leben, dem wirklichen, nicht dem gedichteten Leben, das Verlangen nach der „Liebe, die von dieser Welt ist, von dieser köstlichen, wundersamen, rätselvollen Welt" — das ist das Grosse an Ibsens Epilog. Wenn seinen Dramen eigentümlich war, dass immer das letzte über seine Vorgänger emporwuchs, wie diese schon über sich hinaus zeigten, so weist hier der Dichter über sich selbst und sein eigenes Lebenswerk hinaus. Er, dessen starre, puritanisch strenge Nordländernatur von Jugend an der Sinnenfreude misstraute, der als

Repräsentant eines rechnenden Zeitalters, einer unsinnlichen Kultur hinter verschlossenem Fenster sass und vom grossen Strom des Werdens nur die in ihm auftauchenden Probleme zu sich hereinliess — er verwirft das als etwas Erledigtes, und wie Moses vom Berge Nebo schaut und weist er sterbend das gelobte Land, an das ihn der Glaube nie verlassen und an dessen Schwelle ihn seine Sehnsucht getrieben: nach gründlichster kritischer Durchmusterung des Daseins soll der neue Mensch mutig den Schritt vom Denken zur Tat tun und, durch höchste Kultur geadelt, der Natur zurückgegeben werden!

Dieser Dichtertraum schwebt, sich im Ungewissen verflüchtigend, über die allem Menschlichen gesetzten Grenzen hinaus. Man hat Ibsen vorgeworfen, seine Dramen hätten keine befriedigenden, ja oft gar keine Schlüsse: aber wie er selbst einmal sagte, sein Amt war Fragen und nicht Antwortgeben, Probleme aufstellen, nicht lösen; und dann: das ihm so oft übel vermerkte Pathologische hat deshalb ein Heimatsrecht im Drama, weil es mit dem dramatischen Spezifikum, dem Kampf, unzertrennlich verbunden ist. Die Lösung des Konfliktes liegt bereits ausserhalb des dramatischen Rahmens, und es ist nur künstlerische Vornehmheit, wenn der Dramatiker ein andeutendes Versöhnungsschlussbild verschmäht, indem er es dem Zuschauer überlässt, selbst (und dadurch nur um so wirksamer) aus der kritischen Auseinandersetzung auf der Bühne die positiven Schlüsse fürs Leben zu ziehen.

Um bei Ibsen hinter der naturalistisch-pessimistischen Aussenseite seiner Werke den in ihnen lebenden Idealismus und Optimismus zu erkennen, muss man eine geistige Mitarbeit leisten, ähnlich derjenigen, wenn wir von einem uns gezeigten photographischen Negativ auf das Positiv schliessen sollen. Zum Verständnis Ibsens ist in erster Linie die Einsicht nötig, dass neben dem direkten Idealismus (zum Beispiel eines Schiller) in der Dichtung noch ein indirekter Idealimus möglich ist, ein Idealismus, der seine Ideale nicht vorführt und mit grossen Worten profaniert, sondern gerade durch Bilder entgegengesetzten Inhalts in uns heisse Sehnsucht nach dem Wahren zu erregen sucht. Aus den ironischen und satirischen Schatten der Ibsen'schen Weltbilder müssen wir selber auf die Lichter im positiven Ideal-

bilde schliessen, und in diesem Schluss liegt für uns eine Art Katharsis, eine innere Reinigung: gerade durch die produktive Anteilnahme unserer Seele leuchten die von ihr alsdann selbst geschaffenen Idealwerte in viel intensiverem Glanze, als wenn man sie uns in den abgedroschenen Phrasen vom Guten und Schönen überlieferte.

Wie ein Juvenal in seinen Satiren die Bilder der Sittenlosigkeit deshalb heraufbeschwor, um durch abschreckende Beispiele zur Sittenstrenge zu ermahnen, so Ibsen; nur dass er nirgends die von der moralischen Norm sich offen loslösende, sondern vielmehr gerade die in ihrem Schutz und unter Berufung auf sie gedeihende Unmoral ans Licht zerrte. In Stücken wie „Nora" und „Gespenster" will er gegen die tötende Buchstabenmoral den Geist der innern Wahrhaftigkeit ins Feld führen; Gesetz soll sein und respektiert werden, aber nur, wo es organisch aus dem Leben herauswächst, nicht wo es als etwas Überliefertes sich wider alle Forderungen gesunden Fühlens aufrecht erhält. Wie bei dem in den Ibsen'schen Dramen geführten Dialog muss man auch bei den Dramen selbst nicht nur hören, was gesagt wird, sondern ebensosehr, was damit gemeint ist: wer das vermag, wird in dem satirischen Ibsen einen nicht minder grossen Idealisten und Moralisten finden, als in dem sentimentalen Schiller.

Was Ibsen zur allgemeinen Anerkennung entgegenstand und bei uns in der Schweiz noch heute entgegensteht, ist nichts anderes als der Widerwille und die Trägheit jener von ihm so gut gehassten „kompakten Majorität", geistige Mitarbeit zu leisten. Gerade uns aber tut Ibsen bitter not, wenn wir aus unserm Klassiker-Epigonentum und unserer Festspielbehaglichkeit zum Bewusstsein unserer selbst kommen wollen; wenn wir lernen sollen, dass für das Niveau eines Kunsttheaters nicht der Konfirmandenstandpunkt massgebend sein darf, dass es überhaupt nichts gibt, was auf der Bühne nicht erörtert werden dürfte — ja, man kann die Beschäftigung mit dem grössten Dramatiker unserer Zeit geradezu als Gradmesser dafür ansehen, wie weit wir mit dem modernen Geiste schreiten. Nicht als ob wir bei Ibsen wie bei einem Götzen anbetend stehen bleiben sollten, bei ihm, der selber unablässig fortschritt und uns in seinem Epilog in grandioser Selbstaufhebung seines Lebenswerkes aus der Stube

UNIV. OF
CALIFORNIA

des Gedankenmenschen in die Welt des Tatmenschen hinausweist; aber hindurch müssen wir durch diese Probleme, die unsere Probleme sind — wenn wir dort weiterschreiten wollen, wo der greise Kämpfer niedersank.

Ibsen ist eine jener Mephisto-Naturen, die scheinbar das Böse wollen und doch das Gute schaffen. Ein halbes Jahrhundert lang hat er die immer wieder in Schlaf und Bequemlichkeit sinkende Menschenseele aufgestachelt und ihr als ein unerbittlicher Richter die Sünden wider sich selbst vorgehalten. Eine ganze Generation hat er revolutioniert, reformiert, indem er ihre moralisch Toten an den Pranger stellte, indem er die Lüge, an der sie erstickten, zerriss — und aus der letzten, schmerzlichen Einsicht der erwachten Toten, „dass sie eigentlich niemals gelebt hätten", schöpfte er die Kraft, als ein bereits von den ewigen Schatten Umfangener noch einmal das Licht und das Leben zu preisen.

Ein solcher Mann, der als das Gewissen seiner Zeit den Weg vom Leben durch die Kultur wieder zum Leben zurückfand, kann nicht mehr ignoriert werden. Für das moderne Bewusstsein steht er bereits heute als Klassiker da, zu dem man als gebildeter Mensch aus eigener Kenntnis heraus Stellung nehmen muss, den man deshalb, weil seine Probleme oft abseits von der Landstrasse des Denkens liegen, nicht von sich weisen darf. Wer noch immer geneigt ist, Ibsens tiefsinnige Dichtungen mit spöttischen Redensarten abzutun, der möge sich doch erst einmal fragen, ob die Schuld des Nichtverstehens nicht bei ihm liegt, ob er nicht vielleicht zu den Toten gehört, die niemals erwachen!

□□□

UNIV. OF
CALIFORNIA

RSITY OF CALIFORNIA LIBRARY
BERKELEY

eturn to desk from which borrowed.
ok is DUE on the last date stamped below.

50HJ
.D
957
8 50

SEP 23 '68 -3 PM

100m-11,'49(B7146s16)476

Gaylord
PAMPHLET BINDER
Syracuse, N. Y.
Stockton, Calif.

U.C. BERKELEY LIBRARIES
C038161098